

## MUJERES QUE NO VAN AL CINE<sup>1</sup>

POR

BETINA KEIZMAN

*Universidad Alberto Hurtado*

*Allí está la mujer ídolo, la Circe que nunca hubieras encontrado, ¡oh poeta poseído de anhelos devoradores y de fastuosas quimeras! Tuya es su gracia que los magnates disputan; es tuya, desáltérate, masca tu ensueño, deja macerar tu alma en su fascinación. Despósate al fulgor de plenilunio de esa fantasmagoría, a la luz espectral que irradia un astro muerto sobre esa tierra espectral. Y castamente, ya que no puedes hacer otra cosa, hártate de realismo. El cinematógrafo es el Zola de lo imposible.*

Juan José Tablada, “México sugestionado: ¡el espectáculo de moda!”, *El Imparcial*, 16 de octubre de 1906

### CINEMATÓGRAFOS EN FEMENINO

¿Qué es la irrupción del cine a principios del siglo XX?: pocos adelantos técnicos han tenido consecuencias tan agudas en la comprensión humana del mundo y en las experiencias perceptivas, en la cultura y en el arte. “Junto a la revolución”, afirma Monsiváis,

es el cine el fenómeno cultural en su sentido amplio –antropológico– de efectos más profundos en la América Latina de primera mitad del siglo XX [...] Dos o tres veces por semana las películas incorporan a un conocimiento global (rudimentario y fantástico, pero irreversible) a comunidades aisladas que se modernizan a través de la imitación sincerísima o la asimilación a contracorriente. (160)

---

<sup>1</sup> Este trabajo forma parte del proyecto de investigación Fondecyt Regular n° 1130563 “Relaciones cine-literatura en la producción de escritores de Argentina, México y Chile entre 1915 y 1940.”

El avance de la modernización significa también un incremento del ingreso de las mujeres en el ámbito público, teniendo sus primeros pasos a fines del siglo XIX: “Las autoras de este período escriben en un contexto de cambio, marcado por el conflicto y las contradicciones e intentan articular literariamente las transformaciones de las subjetividades femeninas y los problemas simbólico-culturales que este proceso conlleva” (Baeza 40). En el siglo XX se produce lo que Ana Baeza denomina una “crisis de la construcción cultural de la femineidad”, que deja sus marcas en toda la literatura del continente. En *Modernidad en otro tono. Escritura de mujeres latinoamericanas: 1920-1950*, Alicia Salomone también define un contexto socio-cultural de cambio y desafío para las mujeres latinoamericanas, que acceden a una muy reciente sociabilidad pública. En el caso del cine, las mujeres como espectadoras ocupan un lugar esencial en el desarrollo del medio, como lo demuestran las crónicas y notas de la época (Bongers, Torrealba y Vergara; Garrido; Miquel, Sarlo), y en un primer momento, también tienen un rol relevante como pioneras en esta actividad, aunque hacia los años 20, camino a la institucionalización del medio, este desarrollo se interrumpe.

El cine en sus distintas dimensiones —como producto, técnica y experiencia— tiene una influencia notable en los nuevos modos de percepción, en la circulación de saberes y en la construcción de los sujetos modernos en transformación. Particularmente inaugura un nuevo espacio erótico y del deseo en la sala de cine y en la experiencia cinematográfica, tanto en lo que supone la relación entre los espectadores como entre el espectador y la pantalla. El cine pone en el lugar central de la pantalla y de la experiencia una nueva visualidad de lo femenino cuyo impacto se lee en los textos literarios, pero también en los escritos periféricos: cartas de lectores, notas, crónicas, documentos de ligas de decencia, de asociaciones de mujeres, de grupos religiosos.<sup>2</sup>

La ansiedad, atracción y rechazo que provoca la cercanía de la imagen cinematográfica es una de las zonas que la literatura elige para imaginar y elaborar la experiencia. Con y en el cine, el espectador accede a la figura femenina de un modo espectacular, las partes del cuerpo femenino se vuelven próximas, alcanzadas con una

<sup>2</sup> Dos ejemplos. En “Un cinematógrafo pornográfico”, *Diario del Hogar*, 10 de febrero 1905 (ver Felipe Garrido), un artículo sin firma exige “diversiones honestas y gratuitas” y no “ciertas vistas en que se exhiben las escenas más pornográficas que se puedan imaginar”. “Entre esos cuadros hay uno en que aparece el diablo con los siete pecados capitales en forma de mujer” (89); además, “La muchedumbre, no acostumbrada a colocarse de una manera conveniente, obstruye siempre el paso a los peatones y a los carruajes” (citado en *Luz y sombra...*). Defendiendo una perspectiva más moderna, un artículo posterior: “Una ley muy curiosa” (Film, *El Nacional*, 19 abril 1917, ver Miguel Ángel) señala que de 6828 matrimonios, 4280 se iniciaron en el cine. Por lo tanto rechaza una posible ley que prohíba la convivencia entre hombres y mujeres dentro del salón del cinematógrafo, ya que “si apartamos a los hombres de las señoras, claro es que eliminaremos las probabilidades de matrimoniarse, sobre todo para las solteras y divorciadas” (258). Tomado de Ángel Miquel. *Los exaltados. Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la Ciudad de México*.

intimidad singular en una experiencia que –pese a la autonomía artificial de la sala oscura– se produce en un espacio colectivo y público (una película como la *Caja de Pandora* de Georg Wilhelm Pabst (1929) constituye un ejemplo casi exacerbado de esta focalización erótica del cuerpo femenino). Colaizzi afirma, refiriéndose al cine clásico, que “hace del cuerpo femenino el objeto erótico por excelencia: expuesto a la mirada, aislado, embellecido” (ix). Esta apropiación visual del cuerpo femenino, que desencadena la actividad incansable y militante de los organismos censores y de las ligas de decencia es un fenómeno clave en la recepción del primer cine. Al respecto, en “Placer visual y cine narrativo”, la crítica y cineasta británica Laura Mulvey estudia la forma en que el cine clásico atrapa a los espectadores a través de mecanismos de placer centrados en la mirada, haciendo de la mujer un espectáculo, un fetiche en tanto cuerpo aislado, embellecido y expuesto a la mirada del espectador, siempre activa y voyeurística. Esta mirada es inscripta como “masculina” en el dispositivo cinematográfico y dispone el cuerpo de la mujer como “otro” pasivo, como objeto para ser mirado y deseado.<sup>3</sup> Es llamativo encontrar que las condiciones que Mulvey observa en producciones de los años treinta y cincuenta, así como las afirmaciones de Colaizzi, ya son concienzudamente establecidas en textos anteriores, de registro narrativo, que analizaremos a continuación.

Efectivamente, numerosos son los testimonios de esta nueva experiencia erótica: es el hilo conductor de los textos de *La penumbra inquieta* de Bustillo Oro.<sup>4</sup> El sustento de poemas, cartas y narraciones que riman al infinito una misma anécdota esencial: el hombre enamorado de la actriz y/o de su imagen; es el motivo de la sesión 21 del Cineclub español, donde se proyecta una *Antología del beso* que compila besos y desnudos cortados por la censura a distintas películas alemanas (Gubern 373). Entre las numerosas citas disponibles, me detengo en una por sugestiva, aquella en que Antonio Arráiz, escritor venezolano, indica que el éxito del cine reside en la combinación de proximidad e imprecisión: “Nadie me podrá negar –y confío en que nadie tampoco me lo quiera censurar– el hecho de que yo conozca a cualquier estrella de cine tanto, o más aún, que a mi propia mujer” (211). Luego, refiriéndose al rostro de Joan Crawford, a su precisión geométrica y a su dimensión insondable (es decir, a la fotogenia), agrega: “El éxito de las estrellas de cine reside en la facultad que conceden a las multitudes de penetrarlas con todos sus oscuros e innumerables movimientos espirituales” (213).

Los cuentos sobre cine de Horacio Quiroga constituyen el ejemplo más ansioso, elaborado y de mayor logro artístico que se desprende de este fenómeno. Han sido ampliamente discutidos por la crítica (entre otros, Valeria de los Ríos, Laura Utrera,

<sup>3</sup> Véase Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”.

<sup>4</sup> Estos cuentos son anteriores a que Juan Bustillo Oro se convirtiera en uno de los directores más destacados de la “época de oro” del cine mexicano, con producciones como *En tiempos de Don Porfirio*, *México de mis recuerdos*, *El Compadre Mendoza*, *Cuando los hijos se van* y *Ahí está el detalle*.

Miriam Gárate, Adriana Rodríguez Pérsico), pero me interesa volver sobre algunos aspectos de la ficción de Quiroga para ponerlos en diálogo con otros textos. En “El vampiro”, “El espectro” y “El puritano”,<sup>5</sup> el autor uruguayo reinventa la emergencia del espectro, actualizado por la técnica y la experiencia cinematográfica, en relatos regulados y dirigidos por una fuerza del deseo.

El carácter fantasmático de la imagen cinematográfica ya había sido expuesto desde los inicios del cine, percibido como un mundo de las sombras y de los muertos. Para Gorki, era un mundo de las sombras por ser la representación de un real que no está allí (que en relación con la fotografía, Barthes entendió como un *memento mori*, la presencia de la muerte y de *aquello que ya no es*). Es cierto, era un real empobrecido y sin colores, pero sin embargo lo más próximo a “un real” artístico o técnico que se conociera, y de ese modo se forjó una evaluación menos condenatoria que rescata la ilusión de realidad propia de la técnica cinematográfica<sup>6</sup> y, de un modo más amplio, el vínculo *sugestivo* que la imagen móvil genera en los espectadores. Es entre estas dos evidencias que la ficción de Quiroga se lanza. En sus cuentos, un conducto se abre entre el mundo real (del espectador y del actor) y el mundo de la imagen: hay espectadores que viven su amor con una imagen proyectada, la imagen de una estrella seduce a un espectador, la imagen de un actor muerto regresa para vengarse de los vivos, un hombre mata a la actriz para liberar a su imagen, etc. Estas vivencias, seducciones y muertes, se realizan diegéticamente, no son fantasías de la psiquis de los personajes. Si hay una existencia certera en los cuentos de Quiroga es la del conducto entre los dos mundos, que posibilita que la imagen *mire* y apele a su espectador, estableciendo un terreno espectral que comparten imagen y sujeto, igualados porque toda imagen es resto de vida y toda vida es promesa de muerte.<sup>7</sup> En esa experiencia, la dimensión erótica y la

<sup>5</sup> “El espectro” fue originalmente publicado en *El Hogar*, N° 615 del 29 de junio de 1921, “El puritano” en *La Nación* del 11 de julio de 1926 y “El vampiro” en *La Nación* del 11 de septiembre de 1927.

<sup>6</sup> Es cierto que, tal como demuestra Burch, esta ilusión de realidad fue perfeccionándose hasta alcanzar la máxima transparencia de los medios en lo que el autor denomina MRI (Modo de Representación Institucional). Una evolución que a veces desdibuja otro hecho: el que las primeras vistas fueran filmaciones de escenas cotidianas y, aunque muy precarias en la técnica, constituían un registro documental de lo real.

<sup>7</sup> Didi-Huberman encuentra en esta relación un verdadero núcleo de experiencia artística, en el que una y otra vez las artes conminan al espectador y retan su lugar de sujeto. Propone el ejemplo de la tumba: “Frente a la tautología, en el otro extremo del paisaje, aparece un segundo medio para suturar la angustia ante la tumba. Consiste en querer sobrepasar la cuestión, querer trasladarse *más allá de la escisión* abierta por lo que nos mira en lo que vemos. Consiste en querer superar –imaginariamente– tanto lo que vemos *como* lo que nos mira. El volumen pierde entonces su evidencia de granito y el vacío, también, su poder inquietante de muerte presente (muerte de otro o nuestra propia muerte, vaciamiento del otro o nuestro propio vaciamiento). El segundo tipo de figura equivale, por ende, a producir un *modelo ficticio* en que el que todo –volumen y vacío, cuerpo y muerte– podría reorganizarse, subsistir, seguir viviendo dentro de un gran sueño despierto” (22). Este segundo modo, en el que puede entenderse la ficción de

muerte son indiscernibles, y fuentes del deseo y de la angustia que domina el tono de la escritura quiroguiana. Así, la relación espectador-imagen y actor-imagen se iguala en la condición espectral de un ajuste ontológico que se paga en consecuencias trágicas que los distintos argumentos dictaminan.

Entre estos cuentos de temática cinematográfica de Quiroga quiero detenerme en “El vampiro”, donde el protagonista, Rosales, consigue aprehender y dar “vida” a la imagen de una diva cinematográfica, imprimir su cuerpo en “un circuito de orden visual”, y llevarla –en un estado espectral– a su residencia. Lo que se juega en este relato es la posesión de lo otro femenino, la superación de la dicotomía distancia-cercanía propia de la experiencia cinematográfica en que esa imagen femenina, tan cercana y hasta experimentada como la proyección de una experiencia íntima, en realidad está condenada a la fatalidad del desencuentro. A veces se pasa por alto que en “El vampiro” se trata de un espectro puramente técnico, ya que la mujer está viva, aunque inalcanzable, o casi, es decir que es la acción del hombre que quiere apropiarse de ella la que la convierte en un espectro y la condena a una existencia degradada (y por eso mismo surgirá la necesidad de acabar con la verdadera actriz, como una forma de liberar toda la energía de su ser hacia su reproducción animada: corolario necesario en la fantasía que propone Quiroga, y que intersecta un sistema de fuerzas y potencias psíquicas, estéticas y biológicas). Al apropiarse de la imagen, al secuestrarla del soporte filmico, Rosales y Grant (quien de algún modo oficia de doble, además de partenaire, interlocutor y narrador) se convierten en espectadores privilegiados de la existencia de la actriz en un entorno privado que recuerda un escenario o un estudio:

El espeso cortinado que había traspuesto la dama se abría a un salón de reposo, vasto en la proporción misma del comedor. En el fondo de este salón se elevaba un estrado dispuesto como alcoba, al que se ascendía por tres gradas. En el centro de la alcoba se alzaba un diván, casi un lecho por su amplitud, y casi un túmulo por la altura. Sobre el diván, bajo la luz de numerosos plafonniers dispuestos en losange, descansaba el espectro de una bellísima mujer.

Aunque nuestros pasos no sonaban en la alfombra, al ascender las gradas ella nos sintió. Y volviendo a nosotros la cabeza, con una sonrisa llena aun de mollicie:

–Me he dormido –dijo

–Perdóneme, señor Grant, y lo mismo usted, señor Rosales.

Es tan dulce esta calma. (725)

Lo que se narra es la forma en que el hombre se apropia de la mujer espectro como espectador privilegiado, lejos del espacio colectivo de la sala de cine (y de las innumerables salas de cine en que la película de la actriz se proyectaría). El hombre

---

Quiroga, es el de la búsqueda de un triunfo del lenguaje sobre la mirada, de un triunfo de la explicación (o la imagen, o la experiencia seudocientífica) sobre la certitud de la muerte.

espectador se apropia de la mujer espectro, en este caso con la particularidad de que la pasión está puesta nuevamente en la mujer vampírica, que extrae la fuerza vital a Rosales, y no en la acción del hombre que escuda su deseo de apropiación bajo la coartada científica. Al respecto, el desdoblamiento Grant-Rosales responde a una resolución en que deseo y ciencia se bifurcan: Rosales tiene una actitud científica: experimenta. Expuesto él mismo a la pasión del monstruo que ha liberado, justamente falla porque cuenta con “voluntad e imaginación”, pero le falta pasión. Al contrario, Grant es quien probablemente *ha deseado* al espectro, porque es él quien ha visto una y otra vez las películas de la diva:

- ¿Siempre va usted al cinematógrafo, señor Grant? –me preguntó Rosales.  
 –Muy a menudo –respondí.  
 –Yo lo hubiera reconocido a usted enseguida –se volvió a mí la dama–. Lo he visto muchas veces...  
 –Muy pocas películas tuyas han llegado hasta nosotros –observé.  
 –Pero usted las ha visto todas, señor Grant –sonrió el dueño de casa–. Esto explica el que la señora lo haya hallado a usted más de una vez en las salas. (723)

En un trabajo sobre “la bella muerta”, Ana Baeza destaca que el vínculo mujer-muerte es fundamental en el romanticismo y se actualiza en el decadentismo y en el modernismo latinoamericano. En este derrotero, la mujer y la muerte serían lo inesencial, lo que no puede ser representado: “mujer y muerte son figuras retóricas de la presencia de la muerte en la vida”(Baeza 62), pero además habría una exigencia de desaparición de la mujer real para que la unión erótica pueda vivirse como tal:

Ella debe ser neutralizada en su poder amenazador y esto se opera a través de diversos recursos en los textos literarios: la idealización de la mujer, su fragilización (la mujer enferma, preferentemente tísica y sumamente espiritual, el desplazamiento de la figura femenina al mundo sobrenatural, su reducción a la calidad de objeto (de consumo, intercambio o de adoración), su invisibilización en el plano social...o empujarla lisa y llanamente a la tumba para poder acceder a la contemplación sublime de su belleza y de paso a la reafirmación del yo que se conecta por medio de esta mujer con la idea de la trascendencia. (Baeza 64)

En el período, incluso las implicancias eróticas de la mujer vampiro han sido adoptadas por el discurso científico, que explicita lo que Baeza sugiere.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Al respecto, Bram Dijkstra cita el siguiente documento de profilaxis: “...existe el tipo opuesto de mujer, que es un gran peligro para la salud e incluso para la vida de su esposo. Me refiero a la mujer hipersensual, a la esposa con una excesiva sensualidad. Es para ella que el nombre de vampiro puede ser aplicado en su sentido literal. Tal como el vampiro succiona la sangre de sus víctimas en su sueño, mientras están vivas, así hace la mujer vampiro, chupando la vida y agotando la vitalidad de su compañero masculino

La anécdota que tradicionalmente inaugura la narración de la historia del cine es el relato inicial del tren que irrumpe sobre los espectadores y los espanta. Lo que evidencia esta anécdota es que la experiencia cinematográfica podría generar una condición insegura para el cuerpo, una condición riesgosa. Es la escena que se conjura en la sala oscura de una proyección cinematográfica, en ese régimen seguro y protegido en que el espectador focaliza su mirada en una experiencia de dominio, en definitiva, un espacio regulado que exorciza aquel riesgo inicial (Burch ha analizado muy bien las razones e implicancias del desarrollo desde el cine primitivo hasta lo que denomina el MRI). Tal como lo señala Mary-Anne Doane, el espectador que huye del tren es un cuerpo expuesto e inseguro ante una experiencia amenazante, en una situación que condensa el asalto al cuerpo y a sus capacidades sensoriales que supone la modernidad, las nuevas tecnologías, los acelerados entornos urbanos.<sup>9</sup>

Para Doane, esta amenaza moderna de la sobreestimulación nerviosa se combatiría tanto con la invención tecnológica (entendida como prótesis) como con la proyección del cuerpo femenino como *el* cuerpo escindido y sometido, al que el espectador tiene acceso desde la posición diferenciada del mirar, perceptiva y aseguradora, desde una ubicuidad descarnada. En ese sentido, la situación que consagra “El espectro” de Horacio Quiroga es paradójica porque escapa de ese momento protegido y renuente de la sala de cine, revela el tránsito desde esa situación de protección –aunque anclada en la ansiedad amorosa y psíquica de la imagen esquiva– a la apropiación y cercanía que, liberada del medio técnico, permite una confiscación del “cuerpo entero” femenino, pero al precio de poner en riesgo al espectador-apropiador, porque en ese tránsito también él abandona la relación jerárquica y diferenciada de la sala de cine y de la experiencia cinematográfica. Por ese motivo Rosales muere, su energía expropiada por la vampira, y Grant, enfermo de los nervios, termina en un establecimiento aislado, en el campo, “protegido” de la perturbación de los estímulos:

Aunque yo no he estado en la guerra, no podría resistir tampoco un ruido inesperado. La sola apertura a la luz de un postigo me arrancaría un grito. Pero esta represión de torturas no calma mis males. En la penumbra sepulcral y el silencio sin límites de la vasta sala, yazgo inmóvil, con los ojos cerrados, muerto. Pero dentro de mí, todo mi ser está al acecho. Mi ser todo, mi colapso y mi agonía son una ansia blanca y extenuada hasta la muerte, que debe sobrevenir en breve. Instante tras instante, espero oír más allá del silencio, desmenuzado y puntillado en vertiginosa lejanía, un crepitar

---

o víctima. Y algunas de ellas –aquellas que pertenecen al tipo más acentuado– no tienen absolutamente ningún tipo de consideración o piedad” (334).

<sup>9</sup> Georg Simmel escribió en “La metrópoli y la vida mental”, que “el tipo de individualidad propio de las metrópolis tiene bases sociológicas que se definen en torno de la *intensificación del estímulo nervioso*, que resulta del rápido e ininterrumpido intercambio de impresiones externas e internas” (2).

remoto. En la tiniebla de mis ojos espero a cada momento ver, blanco, concentrado y diminuto, el fantasma de una mujer. (374-5)

Esta escritura de Quiroga y las categorías que convoca en relación a esta mujer objetual, a los espacios de la intimidad y de lo público, a la ansiedad del voyeur y a su posición central y protegida en la oscuridad, al deseo de apropiación de la mujer espectral y a los riesgos de esta apropiación, me interesa contrastarla con otro texto menos conocido, de Laura Méndez de Cuenca, una escritora mexicana que, en los inicios del cine, supone una fábula radicalmente diferente.

La trayectoria de Méndez de Cuenca enlaza las que parecen “postas forzosas” de las artistas e intelectuales del período: es poetisa, ejerce como maestra, incursiona en la escritura de textos sobre el hogar y la salud pública, sobre todo en lo relativo a la higiene del cuerpo y el espacio doméstico.<sup>10</sup> Quien fuera una de las primeras escritoras profesionales en México, frecuentó las estrategias de la modestia (Franco se refiere al título de su colección de cuentos cortos, *Simplezas*).<sup>11</sup> La anécdota repetida de que, de avanzada edad, seguía las clases dictadas en la escuela de altos estudios de la UNAM, además de testimoniar sobre su curiosidad intelectual, indicaría que hasta el final de sus días no consiguió despojarse del rol de “alumna”. Aunque muchos de sus cuentos reclaman una reflexión sobre su conservadurismo en relación con la autonomía y el rol de la mujer en la sociedad, son originales y confirman su notable percepción de la creciente conflictividad del lugar de la mujer en la sociedad de la época. El engaño y las relaciones matrimoniales tienen un papel privilegiado en las tramas, ligado a la reconfiguración de los espacios públicos y privados y en relación con una política de las miradas y de los límites de los cuerpos.<sup>12</sup>

“El cinematógrafo” se publica en *El imparcial* en 1908, y es uno de los primeros cuentos sobre cine que se conocen en México. La cinta a la que se refiere el argumento pertenece al género de las *vistas*, las películas de carácter documental que formaron un

<sup>10</sup> Pilar Ballarín señala que aunque las maestras acceden a la transmisión pública de conocimientos, anteriormente privativa para los hombres, su dedicación a “la enseñanza de lo doméstico” preserva los roles de género y un mantenimiento de las desigualdades.

<sup>11</sup> Mal de sus males, Méndez de Cuenca fue la musa del célebre poeta suicida Manuel Acuña, inspiradora de una oda que lleva su nombre y que se considera emblemática del segundo romanticismo mexicano, un papel poco feliz para una intelectual y artista, y que en los estudios de su recepción se sugiere que entorpeció y estigmatizó la configuración de su figura intelectual (Bazant; Domenella y Pasternek).

<sup>12</sup> “Un buen negocio” narra el acuerdo matrimonial entre las familias de dos notables del pueblo. El hombre ha seducido a la muchacha paseando su caballo frente a la ventana de la joven, evitando caminar para ocultar su renguera. Celebrado el acuerdo, descubre que también la joven le ha ocultado algo, su joroba, dejando solamente ver su rostro y un ángulo de su figura a través de la ventana apenas entreabierta; en “El baile de cuelga” un noviazgo termina por una discusión sobre los espacios de lo público y de lo privado, con un prometida fascinada por los bailes (como en aquel corrido de Rosita Álvarez) y un novio que consiente en regalarle una fiesta en el interior del hogar, sin invitados y con un baile entre hermanas.



extraordinario archivo de época de escenas cotidianas, muchas de ellas en geografías exóticas. En el relato de Méndez de Cuenca, un viudo en busca de distracción acompaña a un amigo al cine. En la sala, mientras espera las imágenes en la “sábana blanca”, recuerda la muerte de su mujer y devana sus sospechas de que los cadáveres hallados, comidos por los coyotes, no pertenecían a la mujer ni a la criada, aunque él mismo hubiera reconocido un pie de la desaparecida. Cuando la función comienza, Vicente se deja llevar por las imágenes asombrosas de un mercado en Constantinopla, hasta la aparición de un barco y sus pasajeros: “Mira que si conociéramos a alguna de estas personas sería como las estás mirando aquí. Y ellos no lo saben” (329). Luego, “Apareció de pronto, a la vista, una pareja más: hombre y mujer cogidos de la mano, juguetones, sonrientes, felices. Él era rubio, esbelto, de blancura transparente, de aspecto linfático. ¿Ella...?” (329). Lo que sigue es, por supuesto, el reconocimiento, la indignación del marido engañado y un principio de incendio bastante habitual en las proyecciones de la época, debido al carácter altamente inflamable de la película.

Con humor, Laura Méndez de Cuenca convierte el fantasma y el espectro cinematográfico en una mujer libre. Poco antes de la proyección, en un momento de aislamiento reflexivo en que el “viudo” recuerda aquello que ya sabe, la sala de cine se convierte en el escenario de su inconsciente, casi una anticipación de lo que verá minutos después. Con la proyección y en la “vista”, su sospecha se hace pública y es rubricada en la escena de la felicidad al aire libre, en un barco y en la mayor expansión. La mujer ha huido, pero sobre todo vuelve, y las otras vidas que el cine viene a mostrar son –en este caso– la otra vida de la adúltera.

En “el cinematógrafo”, la película no ha atrapado a la mujer, al contrario, eterniza y repite su resistencia de captura. Si en el cine, se hace público lo privado, en este caso la dimensión social de esta apropiación del cuerpo femenino aparece trastocada, y es la huida y el universo privado del hombre engañado lo que se hace público. En el momento en que Vicente descubre –o mejor dicho, constata– el engaño del que ha sido objeto, y en ese sentido la imagen funciona como una proyección de su propio conocimiento psíquico anterior, comienza a gritar hacia el coyote, porque reconoce en el hombre que acompaña a la falsa muerta al agente de seguros que los había engatusado, un coyote, el verdadero coyote que habría comido –por seducido y apropiado– a su esposa. La doble dimensión del nombre, coyote animal (responsable de la muerte en la historia que él mismo ayuda a ocultar “lo que él sabía que era y no lo quería parecer a los ojos de los demás” [327]) en la imagen es el coyote –tramposo. También el nombre Marina, con su guiño inicial a la doña Marina de Cortez, la Maliche sempiterna, es la marina de la imagen, la Marina del mar. “El cinematógrafo”, finalmente, anticipa este carácter intrínseco del medio cuando muestra *aquello que es*, ese plus indicial opuesto al discurso justificador del hombre que hizo de la mujer, una muerta, y de su amante, un coyote (para Rosset lo real no aparece sino que regresa, y en este caso su regreso es la repetición de la otra escena, psíquica y muda, de la sospecha y recuerdo del personaje).

Aunque es posible que Méndez de Cuenca no conociera la noción de fantasmagoría asociada al cinematógrafo, evidentemente sí debió conocer la de las técnicas precursoras (la linterna mágica que tradicionalmente incluía espectáculos como el regreso del degollado y la convocatoria a los muertos y a los fantasmas), y por eso su cuento supone una consideración paródica de los alcances de la fantasmagoría, de la recuperación de la figura amada (femenina) por las técnicas del cine y la fotografía. En esta imagen, la mujer no se recupera ni se apropia sino que se pierde doblemente, a la vez que se corrige la versión del marido en un significado en que las polisemias se fijan en una representación visual sin apelación: el coyote es el agente de seguros, y Marina está en el mar, en el espacio amplio de una escena sin murmuraciones, doblemente lejana, por su decisión y en la imagen que el esposo reconoce, cornudo y sin acceso a la venganza. La imagen se libera en su dimensión pública y lejos de ser un órgano de dominio y propiedad, fija la huida femenina y denuncia la apropiación oral y discursiva con la que el hombre ha cubierto, explicado y trastocado la ausencia de la mujer.

Debido a la condición erótica de la experiencia cinematográfica, numerosos cuentos aluden a la situación adúltera (también entre los cuentos de Quiroga la temática se repite en “El espectro” y en “El puritano”. El problema en ciernes aparece en “Parecidos con artistas de cine” de Roberto Arlt y “Un peligro” de Bustillo Oro). La reiteración de la escena adúltera ficcionaliza la inseguridad respecto de las pulsiones que el cine libera, y su impacto en la trama social, en particular en relación con las mujeres. El incendio que consume la cinta de “El cinematógrafo” de Méndez de Cuenca no es purificador y su destrucción alude más bien a la fuerza misma que irrumpe. Lo que aparece es una dimensión de la existencia que se filtra en una visualidad rebelde, en esas tomas o “vistas” que no responden al orden de los discursos sino al de sus restos, ese exceso de la imagen que siempre está allí.

#### BOVARISMO EN NEGATIVO

El fenómeno de bovarismo que el cine proyecta desde sus inicios tiene alcances radicales y masivos, porque además de alimentarse de las condiciones mismas del dispositivo cinematográfico fue estratégicamente organizado y potenciado por el *star system* norteamericano, y aún antes, por los estudios europeos, en particular los italianos, que ensalzan la figura de sus divas y actores iniciales. El enamoramiento y la proyección amorosa de los espectadores en relación con los artistas y los personajes que encarnan en la pantalla fue un lugar común en la recepción del primer cine—con las loas a Faibanks, Valentino, Greta Garbo y Mary Pickford— y el *star system* contribuyó como organizador sistemático de este intercambio de pulsiones con un sistema de publicaciones, de entrevistas, de correspondencias, de fotografías autografiadas, de regulación de la vida “privada” de las estrellas, etc. (Purcell estudia el caso de la

entrada del *star system* en Chile, pero con conclusiones en relación al sistema que superan ampliamente el contexto nacional). Verdadero tópico de la recepción inicial fueron las historias de la mujer o el hombre que se enamora del actor o de la actriz, y que se reproducen en poemas, declaraciones, muy particularmente cartas, con un rol fundamental en los textos ficcionales en donde se juega con la posibilidad o la realización de la proyección amorosa. Incluso lo que se impone como una línea fundamental de reflexión de la teoría cinematográfica inicial, es decir la fotogenia como dispositivo de experiencia estética y ética (entroncándose particularmente en el rostro femenino), es la expresión teórica de esta misma preeminencia, de este énfasis en la fenomenología de la recepción.

Sin embargo, este fenómeno es más polifacético que lo que aparenta. Por una parte, es cierto que desde los inicios del cine las mujeres aparecen como un sector fundamental en la conformación de las audiencias, a pesar de que en el período mudo, pero también en las primeras décadas del cine parlante, el espectador masculino conserva un rol esencial. Las películas de acción (dedicadas mayoritariamente a un público masculino) son muy masivas,<sup>13</sup> además, tal como lo hemos indicado, la novedad y la atracción erótica de la imagen femenina en la pantalla se dirige muy particularmente a los hombres. Si revisamos las cartas, notas o declaraciones amorosas a actrices y actores, las que dominan son las elaboradas por hombres, y aunque muy bien podría deberse a un predominio de las plumas masculinas en los espacios periodísticos y a un relativo pudor de las espectadoras a la hora de declararse a los actores, lo que sin duda podemos afirmar es que el cine, pese a la pasión que genera en las plateas femeninas, tuvo en realidad una recepción muy diversificada.

Hay numerosos cuentos en que la mujer que “no va al cine” o encarna una experiencia divergente, una disposición ambigua respecto de la imagen cinematográfica que distorsiona la generalización bovarista. En “Un método original” de Bustillo Oro, en donde el personaje hace del espacio de la platea cinematográfica una sala erótica para la seducción de su compañera (en una aproximación en que el voyerismo y la ansiedad se encarnan en una seducción placentera y realizada), el personaje se encuentra con una mujer que niega su concurrencia: “no va al cine”. La sentencia, que además se descubre falsa, debe leerse como la reafirmación de una independencia de miras por parte de la mujer, una resistencia a la sugestión de la situación cinematográfica. También en “Che Ferrati, inventor”, de Carlos Noriega Hope, encontramos una variante sugestiva en Hazel, la joven flapper, “de moral acomodaticia y rabiosa independencia”, que sí va al cine y que intenta hacer de su vida una experiencia cinematográfica, pero adaptándola a sus medios, es decir que se impone el registro de realidad de un “bovarismo razonable”:

<sup>13</sup> Martín Barbero señala al *western* y al melodrama como los géneros fundamentales con los que Hollywood hizo del cine “un lenguaje “universal” y el primer medio masivo de una cultura transnacional”. 170.

Hazel Van Buren, como buena “flapper”, encauzó sus ambiciones con la realidad, haciéndose la vida lo más amable posible. A cambio de un “Rolls Royce” conformóse con un auto de alquiler, ofrecido discretamente por sus amigos, y los grandes “cabarets” trocáronse en los salones de baile de a centavo, los “penny dance”, donde el “shimmy” corre por las tarimas envolviendo todos los cuerpos en una roja lujuria. (102)

En el cuento, que merece una lectura respecto del lugar periférico de la producción latinoamericana y del desarrollo de tecnologías de *bricoleur* enfrentadas a una industria cultural arrolladora,<sup>14</sup> Federico Granados, la pareja de Hazel, toma en secreto el lugar del gran actor Henry Le Goffic, cuya muerte los estudios tratan de ocultar. Cuando finalmente, celoso por la admiración que Hazel siente por Le Goffic y sabiendo que intentó seducirlo, Granados le revela que él *es* Le Goffic, Hazel se niega a la evidencia, y de esa manera establece una rígida separación entre el mundo de la ficción (al que pertenece la estrella, por definición inaccesible) y su propia vida. Puede enamorarse de Federico Granados por su parecido con Rodolfo Valentino, puede intentar seducir al actor, pero de ningún modo puede admitir que él *sea* Le Goffic. Por otra parte, mientras Granados se enamora de Hazel, ella mantiene una distancia que matiza su supuesto apasionamiento: “—Tú serás, “Freddy”, más grande que Valentino.../ *Solo que, por dentro, reía gozosa de su mentira, que ella juzgaba como una piadosa obra de caridad*” (106).

La situación de la espectadora mujer y de la mirada femenina supone siempre un lugar precario (Mulvey, Hansen, Doane):

Dada la centralidad que tiene la imagen femenina para el placer del espectador, definido por su condición voyerista y fetichista, la mirada de la mujer ocupa un lugar precario (si es que no imposible), porque se mantiene demasiado cercana al cuerpo, narcisistamente sobre-identificada con la imagen. (Hansen 354)

Esta exterioridad implicaría en la mujer una pérdida de sí como corolario de la identificación con lo masculino. En resumen, la distancia del espectador cinematográfico, su lugar de recepción individual y central, el juego de las miradas hacia la figura femenina y su organización como imagen-objeto constituyen una experiencia cinematográfica voyerista y fetichista, que está representada de forma ejemplar en “El vampiro” de Horacio Quiroga, pero que para la espectadora mujer implica distorsión y violencia.

Por eso mismo, la identificación del espectador cinematográfico como una mujer, el cine como “cosa de mujeres”, supone un contrasentido respecto de esta organización de la mirada, en particular a partir del RMI, vale decir del establecimiento de un espectador

<sup>14</sup> Beatriz Sarlo ha considerado las implicancias pragmáticas y culturales de la actividad del *bricoleur* en *La imaginación técnica*.

ubicuo que controla con la mirada en la misma medida en que él se vuelve incorpóreo. A menos que –como sostiene Hansen– la adicción al cine de la espectadora femenina habilite un modo de percepción excesivo y compensatorio, cercano, de proximidad, que expresaría una mirada diferente (Hansen señala los potenciales colectivos y radicales de esta experiencia, que opone a la dimensión individual y solitaria del fetichista-voyeur). Por su parte, Doane indaga las formas marginales de la búsqueda de otra posición para la espectadora mujer, un emplazamiento que no sea narcisista ni de pérdida de sí, y que residiría en una distancia diferencial, que denomina “mascarada” y que entiende como una posición que desafía a los modos dominantes de visión a través del juego, el chiste y la fantasía. Es esta mascarada la que permite que la imagen sea manipulable, producible y legible por la mujer.<sup>15</sup>

En “La irónica espectadora” de la escritora española Elisabeth Mulder, desde el título se plantea esta mirada diferenciada femenina, una doble actitud –táctica– en relación con el mundo cinematográfico y sus espejismos. En el relato, la relación entre una joven de dieciséis años de provincia y una estrella de cine comienza cuando la joven visita a los cineastas en un improvisado estudio de filmación pero niega conocer al actor-estrella porque, justamente, “no va al cine” debido a que su madre se lo prohíbe por ser un espectáculo inmoral. Esta afirmación evita que la expulsen como a los otros mirones y, muy al contrario, resulta invitada a la filmación y, posteriormente, incorporada al grupo. La adolescente, provinciana y de mediocre figura, gana interés a ojos de la troupe, incluso se la describe en los términos de la seducción fotogénica, ese misterio indecible de su mirada que, en este caso, se asocia con la ironía, es decir con el distanciamiento, lo contrario de la mirada atrapada de la fascinación:

A mí me ha sucedido a veces estar dirigiendo una escena cualquiera, y de reojo no quitarle la vista de encima a esta extraña novia de Álvaro, ahora nuestra eterna espectadora. Bueno, pues ha acabado por impedirme concentrarme, por desviarme totalmente la atención de la escena que se rodaba. Esa señorita entre benevolente y maliciosa, esos ojos medio entornados que dejan escapar una mirada indescifrable, esa frente fina, sensible, inocente, esas cejas enérgicas a las que a veces acerca entre sí un ligero frunce...¿burlón?...¿curioso?

–Irónico, solamente. ¿Sabe usted como la llama toda la compañía?

–¿Cómo?

–La irónica espectadora. (414)

La ironía implica la distancia que no se deja atrapar. Linda Hutcheon define justamente la ironía por una aproximación pragmática en que se produce una inversión

<sup>15</sup> Cabe destacar que Doane concibe esta categoría a partir de su análisis de “women’s films” de los años 40. Sin embargo, los textos que analizamos justifican su utilización en un período anterior, y de algún modo establecen precedentes de las vinculaciones espectadora-film que indaga la teórica estadounidense.

semántica y evaluativa. El poder subversivo de la ironía es una manipulación entre agresión y seducción, el mismo tipo de inversión pragmática que ensaya Paz, la joven adolescente, trocando su provincianismo y su subordinación a la estrella en un dominio de la situación, en el engaño, en lo que ella sabe y los demás ignoran. El enigma de la espectadora se descubre al lector cuando en el desenlace se encuentra con una amiga, depositaria de una misteriosa caja:

De la caja fue sacando retratos, caricaturas, reproducciones de cuadros, de dibujos y de siluetas de Álvaro Cruz. Y recortes de periódicos con artículos, biografías y reseñas de Álvaro Cruz. Y su dirección, el número de su teléfono, el nombre de su secretario, las marcas de sus automóviles, la cifra de su correspondencia diaria, la suma aproximada de sus admiradoras, la lista de sus mayores éxitos, la relación de sus gustos, de sus preferencias, de sus desagradados [...] (415)

La joven gana una cinta de terciopelo que había apostado con su amiga, pero, sobre todo, consigue el anunciado (casi imposible) casamiento con el actor.

La ficción de casarse con la estrella ocupa un lugar privilegiado en los primeros textos sobre cine y en “Miss Dorothy Phillips, mi esposa” Horacio Quiroga encarna la misma fantasía en un plan que también es relativamente exitoso (pese a que el desenlace propone la vuelta de tuerca por la que todo habría sido un sueño). Es evidente que para que el vínculo sea posible, y se supere el abismo que separa al espectador de su estrella, se requiere de un engaño (en el caso del Quiroga, el admirador se hace pasar por un magnate, dueño y editor de una lujosa publicación de cine). Pero lo interesante del cuento de Mulder es que justamente la condición para que Paz consiga a Álvaro Cruz está en que disfrace su carácter de admiradora –sea pura “Paz”– capaz de encarnar esa mirada irónica, distante, que le asegura el triunfo (la opción de Guillermo Grant en el cuento de Quiroga es, al contrario, la de inventarse por completo, excepto justamente en su carácter de admirador extremo de la estrella). El cuento de Mulder establece un espacio irónico para el manejo del deseo femenino respecto de las personas y personajes de la pantalla, un distanciamiento de la ubicación del espectador y de su dependencia jerárquica en relación con lo que ve. La trampa de Paz es la mascarada de Doane, la tensión entre su condición de admiradora y su definición de desorientada o ajena.

También en “Un método original” de Bustillo Oro, en donde el personaje consigue la seducción de una mujer “cerebral y fría”, hay de parte de ella un engaño en relación a su interés por el cine. Le ha dicho al protagonista y narrador que no va al cine pese a que

[...] eligió los asientos, y los eligió, según quiso darme a entender, a la ventura. Esto me demostró dos cosas: que los eligió premeditadamente y que conocía la topografía de aquel cine de un modo admirable, porque eligió precisamente los más adecuados para su propósito y para el mío. Me había mentado entonces: iba con frecuencia a ese cine,

era nuevo el salón, un mes de vida a lo sumo, y sin embargo ya lo tenía bien estudiado. A pesar de esto, no me había mentido demasiado: *ir a un cine con constancia no quiere decir precisamente darse cuenta de lo que se exhiba en él.* (58-9, énfasis mío)

Esta última frase revela una posible percepción y experiencia diferenciada que en el cuento nunca se llega a definir. Sin embargo, la desviación y el equívoco sostienen el relato de una práctica seductora que se basa en el equívoco de intenciones, y que es recíproca. Los cuentos de cine de Bustillo Oro, lejos de centrarse en la pantalla, o siquiera en los efectos que el universo ficcional tiene en el mundo de los personajes, proponen una amplificación derivada, una indagación de la penumbra inquieta, es decir del espacio de la sala como extensión erótica de la pantalla. “El método original” es el de una doble seducción entre el narrador y la mujer cerebral, un método original que consiste en una cercanía sugerida de los cuerpos que en realidad no se produce: “desde aquella tarde íbamos ella y yo al cine elegido a la ventura por estudiarlo, exclusivamente con este objeto, a estudiar mi método original, sin que por ello perdiese mi amiga su magnífica fama de frialdad y sin perder tampoco al novio inteligente” (62). En “Technology’s body: cinematic vision in modernity”, Mary Ann Doane rescata una anécdota narrada por William Friese-Greene, sobre una mujer que se aproxima a la cara proyectada en la pantalla y hunde los dedos buscando los ojos que estarían atrás, en un agujero de la pantalla, dando vida a la escena. Esta escena inicial, que Doane justamente confronta con la del tren que llega y aterroriza a los espectadores, propone un gesto de desafío a la ilusión de realidad que el cine convoca, la desconfianza que busca los ojos y el cuerpo en alguna parte, que no se somete a la sugestión filmica, o que lo hace a su modo, como la protagonista del cuento de Bustillo Oro.

Muchas prácticas bovaristas terminan con la resolución del “sueño”: “fue un sueño”, en “Miss Dorothy Phillips, mi esposa” o en “Una aventura de amor”, que también narra la historia de un admirador que se desplaza desde Santiago de Chile hasta California y vive con la estrella una historia de amor que se revela finalmente como un sueño (citado en Bongers 380); otras desembocan en la locura o la tragedia así es en “El espectro” o en “El enamorado de Perla White” de Clemente Vautel, (Bongers 401) donde en una escena muy parecida a la del cuento de Quiroga, el enamorado de la actriz dispara a la pantalla cuando “la mujer” se besa con otro. Pero algunos personajes femeninos proponen otro tipo de apropiación y distancia, como la de la ironía y el engaño en el cuento de Mulder. También en “Miss Dorothy Phillips, mi esposa” –un cuento de Quiroga en que el registro ansioso del deseo no busca una solución tecnológica sino que se resuelve en un relato de pícaro– resulta evidente que la actuación de Guillermo Grant no ha engañado a Dorothy Phillips, quien sabe que Grant es un pobre admirador y no el terrateniente sudamericano que dice ser. Lo ha descubierto porque los recursos de Grant son escasos, miseros, en definitiva porque hay una distancia insuperable entre

el poder ficcional de una puesta cinematográfica (que hace del actor una “estrella”) y un intento de fraude basado en los pobres recursos de la palabra y de una serie de documentos gráficos, en los materiales de una modernidad periférica sin acceso a la industria de la gran ficción del cine. Sin embargo, el hecho de que Dorothy Phillips conozca el engaño también revela en ella una mirada que sabe jugar distancias, que enmascara y que, como la anécdota de la mujer que busca los ojos en la pantalla, se interroga y descrece de la representación que se le ofrece.

También en las crónicas que Noriega Hope escribe desde Hollywood y que publica en *El mundo de las sombras* hallamos esta mirada doble, en este caso en una estrella del cine. La señora Kimball Young es una mujer que guarda “versos de Verlaine, dibujos de Gaverny y prosas de Saint-Beuve”, es erudita, bella y práctica, y por eso mismo inhibe al reportero:

Por primera vez en mi vida, temí charlar con una estrella de cine. Temí hacerlo por la muy sencilla razón de que estaba a un centímetro del ridículo... Y opté por dar un medroso cambio de frente, enfangándome en las preguntas sobadas de los entrevistados. [...] ¿Y dónde nació usted, señora?

Clara Kimball Young calló por breves minutos fijando en mí sus inmensos ojos negros. Temo que, en su magín, se hayan entrecruzado conceptos y opiniones ofensivas para mi cultura, pero lo cierto es que acabó por sonreír y con un imperceptible desencanto en la voz, principió una monótona relación:

—Nací en Chicago. Mis padres eran cómicos, y yo, desde la más corta edad, aparecí en los foros junto con los autores de mis días...

¡Horror! Yo sudaba y escribía precipitadamente en mi libro de apuntes. Comprendía entonces mi delito. La mujer espiritual, la inquietante, había desaparecido y solo restaba frente a mí la estrella de cine, concediendo una de tantas entrevistas a uno de tantos reporteros.

[...]

—Poco a poco logré distinguirme en el teatro y al iniciarse la industria cinematográfica, fui una de las primeras actrices. Últimamente trabajé con mi compañía, en el “atelier” de la “cines” en Roma, donde conocí a Francesca Bertini, a Gabrielle D’Annunzio, a...

—¡Señora, deténgase usted!... Hábleme de la Ciudad Eterna, del Coliseo de la Princesa, de la “scena mutta”, de las manos de Eleonora Duse [...]

Y los párpados cubrieron largamente los ojos luminosos de Clara Kimball Young, y la sonrisa plegó sus labios finos. *Todo cambió, y como si, por un conjuro inexplicable, mis palabras hubiesen manufacturado un rostro distinto, la inquietante Clara surgió toda erudita mientras la estrella desaparecía.* (127-28, énfasis mío)

En todos los casos, la voz narradora se funde con la perspectiva masculina (sea porque el narrador coincide con el personaje masculino o porque elige su punto de vista). Como efecto de esa disposición narrativa, la estrategia de “mascarada” de las



mujeres es una verdadera máscara que el personaje femenino se quita frente al narrador, al personaje y al lector. El desafío de estas mujeres que no van al cine, que relativizan su experiencia de espectadoras y/o francamente la manipulan, establece en el interior del relato un efecto de *mise en abyme* en donde la empatía y el sometimiento a las directivas de la imagen cinematográfica y sus espejismos, que se consideran femeninos, aparecen ahora identificados con los espejismos masculinos cuando se trata de ver y entender lo que las mujeres son y la forma en que ellas se relacionan con la imagen y con el sistema cinematográfico en su conjunto. En la posible identificación con el narrador y el personaje principal, el lector duplica este juego de conocimientos-des/conocimientos, sometido él mismo, en el proceso de lectura, a los riesgos de la desapropiación y la cercanía. En síntesis, los relatos revelan la superación o desvío de la servidumbre femenina en relación con el medio cinematográfico e incluso desplazan esa servidumbre al universo masculino.

#### CODA

La definición que Jules de Gaultier propone de bovarismo es “la faculté déparie à l’homme de se concevoir autrement qu’il n’est” (10). Se trata ni más ni menos que de esa apertura a vivir otra vida que la experiencia cinematográfica proyecta sobre sus espectadores, pero también de lo que Rancière leerá como un giro profundamente democrático en las posibilidades de la imaginación y de la existencia, y que planteará como la forma de partición de lo sensible de esa práctica específica que es la literatura. Numerosas lecturas han reconsiderado en los últimos años el fenómeno del bovarismo y, en particular, sus desarrollos literarios (la más decisiva, la del mismo Rancière). Stephanie Decante, en una breve y original reflexión, señala que en Latinoamérica, el término es usado alternativamente en un sentido individual y colectivo, para indicar tanto la sobreidentificación, en particular femenina, en relación con las prácticas de lectura y, podríamos ampliar, para señalar esa identificación entre el mundo de lo imaginario y el cotidiano; pero también para señalar una tendencia a la imitación que comprometería una nación y sus procesos identitarios o, en algunos casos, abriría una vía hacia la proyección de otras realidades.

Cuando se trata de mujeres, domina la acepción patológica, en la tradición que enlaza histeria y bovarismo. Pero es importante rescatar la tensión original adscripta al término, y que también en la reflexión de Jules de Gaultier es fundamental: la alienación de la imitación que desemboca en un movimiento imaginativo y renovador.

Queremos proponer un último cuento de temática cinematográfica en que esta tensión se explicita. Se trata de “Estrella doble” de José Martínez Sotomayor, y el doble que se propone en el título no es el de la imagen en relación con el actor sino el del actor en relación con su doble para la escena.

En la ficción de Sotomayor, Lucy se casa con un novio fatuo con el proyecto de modificarlo para encarnar en él el espíritu que le falta, es un Pígalión invertido,

ilusión suya: dar vida y carácter al hombre desteñido que era Guillermo; impartirle una lenta e intensiva educación sentimental que concitara la fuerza del arrecido querer; cultivarlo hasta despertarle la dormida emoción, hasta que se diera tonalidad al rostro indiferente. (115)

La descripción del marido repite los valores de la apariencia y de la fuerza física de las acrobáticas estrellas cinematográficas del momento, es decir, las figuras por excelencia del cine de aventuras (Fairbanks, su máximo representante): “coraza de hueca vanidad que ocultaba una inteligencia paralítica, nunca probada como no fuera en mezquinos escarceos oratorios o en resolver el pueril enigma de un crucigrama” (114). Sin embargo, la reconversión que el marido proyecta para sí es muy diferente. Según su propia lógica, siendo rico, aspira a convertirse en actor, con su mujer como pareja, es decir, transformarse en una estrella con su mujer como apéndice: “un plan vindicador que lo arrastraría a la apoteosis —era la revancha contra su mujer” (117). La crisis se produce cuando el actor se fractura el pie derecho y otro hombre debe reemplazarlo, por lo menos en las escenas que exigían aptitudes atléticas. El parecido es asombroso, con la sorpresa de que el doble cumple con las otras condiciones —espirituales, de clase y de “sensibilidad estética”— deseadas por la esposa.

El cuento se presenta como la meditación de la mujer momentos antes de escribir la carta que explicará su conducta en la escandalosa historia de amor que tiene con el doble. La explicación debe responder a los dos argumentos que la condenan: la de la promiscuidad del mundo del cine (los diarios de chismes aluden a “la equivalencia marital de los “dobles” para el gusto de ciertas actrices” [122]) y la explicación patológica, encarnada en el dictamen de su tío Samuel, médico alienista, que diagnostica “una psicosis de tipo raro que se denomina “Ilusión de los sosias”. Delirio incipiente que permite fácil cura [...]” (123).

Para hallar una justificación, y desechando el motivo del error o de la ilusión, Lucy acude a los objetos familiares que están en su salón, “buscando dar expresión a la vigorosa idea”, de que el hombre que ama. Ese doble, es su marido y la proyección de su propio deseo, aquel que quería lograr en él. La mujer se detiene en las máscaras que ya ha mencionado en la introducción del relato, las máscaras gemelas que ha traído desde México, de bestias exóticas y feroces que la hacen pensar, en definitiva, en la apariencia: “¿Qué?... ¿Otro hombre?... ¿Otro nombre?... ¡Máscaras! ¡Era el mismo! ¡Era el mismo en la unidad de su querer acrisolado y constante!” (123).

Los otros objetos que adornan la sala y en los que Lucy no repara a la hora de explicarse a sí misma, enmarcan el relato en otro ángulo: son las Panateneas en la

papelera de plata, las tres gracias de Canova y un cuadro de Paris dando una manzana a la diosa desnuda que ha escogido, una pintura que el texto atribuye a Gerard.<sup>16</sup> Se trata justamente de multiplicaciones de lo femenino, de representaciones de la pasión y, en el caso del juicio de Paris, del torneo de belleza en que el príncipe troyano elige a la diosa más hermosa. Irónicamente, lo que la historia de Lucy propone es una mirada invertida de estos referentes culturales, en que es *ella* quien produce, juzga y elige a su compañero. Mientras su marido la “tildaba en secreto de extravagante, y en secreto padecía la fascinación del supersticioso *frente al fetiche*” (116), Lucy afirma haber logrado la concreción de los dos en uno, aquel que había amado “por lo que iba a ser, por la perfección a la que llegaría como resultado de su nueva creación: lo amaba en futuro” (115) se encarna en el doble mientras que el marido original “se desvanecía, se borraba en la página de su conocimiento como si se disolviera en una inconsistente falsedad” (120). El doble del actor herido, quien al principio se había presentado como “un suplemento de emergencia”, “un aparato ortopédico”, “Guillermo muleta”, es el individuo completo, el proyectado, que, naturalmente, incluye y funde al otro.

Lo que la protagonista está defendiendo es una mirada que radica en una existencia en el porvenir, un verdadero *trompe l'oeil* de uno en el otro, que finalmente es los dos, según su versión, porque Lucy niega que se trate del espejismo de una duplicidad, “se había enamorado de un alma en germen –de un alma futura– que crecería a su ruego, a su impulso, a su violencia de mujer apasionada” (123). En su lectura de Benjamin en relación con el cine, Hansen señala que la mirada o percepción que propone el pensador alemán pone en suspenso las condiciones tradicionales de la experiencia cinematográfica y su relación de cercanía-distancia-identificación-voyerismo-fetichismo en un espacio rigurosamente acotado por la sala de cine y por la interioridad del aparato psíquico-tecnológico. El inconsciente óptico de Benjamin sería una mirada latente, una percepción por venir que Hansen vincula con la experiencia de la espectadora, refiriéndose a Emile Altenhof (quien propuso el término “Kinosucht”, adicción al cine):

En su estudio de 1914 sobre las espectadoras de películas e imágenes en movimiento, Emile Altenhof mostró que las mujeres –cruzando todos los límites de clases– respondían generalmente más fuerte que los hombres aficionados al cine a los aspectos sinestésicos y kinéticos del film, y expresaban un interés más grande en el melodrama social, especialmente si en ellos aparecían mujeres protagonistas. Aunque probablemente hubieran olvidado la trama o el título de un film particular, las mujeres entrevistadas recordaban vívidamente las situaciones sentimentales, así como las imágenes de cascadas, olas oceánicas o témpanos de hielo a la deriva. (356)

<sup>16</sup> Justamente, en *Modos de ver*, John Berger se refiere a la versión de Rubens de la misma escena fundamental para reflexionar sobre “los hombres que actúan y las mujeres que aparecen” (55) al considerar la representación pictórica de la mujer y su relación con el tácito observador masculino.

Hansen agrega: “En la sobre-identificación con tales imágenes, en la incapacidad de mantener una distancia narrativa estabilizada, ¿no hay acaso un elemento de lo que Benjamin designó como el “perderso soñadoramente en la lejanía”? Más aún, esta economía diferente de distancia y proximidad también convoca a una organización diferente de las esferas pública y privada, a un tiempo donde la mirada aún no estaba reducida al aislamiento voyerista” (356). Este “momento del porvenir” es el que reivindica la protagonista del cuento de Sotomayor, en abierta discrepancia con la explicación patológica, y en una disputa con las voces (la de los periódicos de cine, la de su familia y amistades) que la reducen al bovarismo, a la ilusión, o a otras formas dependientes o patologizadas de relación en la mirada. La experiencia a la que se refiere Lucy es el motivo de una potencia del deseo que se inicia en el mundo de la luz, de la filmación en el México tropical, “denunciados por la cruda luz del día a plomo” (119).

Por esto mismo, por esa disponibilidad de la percepción, es razonable la dificultad de Lucy para explicarse a los otros, o a sí misma. Ella misma detecta el momento en que esta percepción, deja de ser una proyección de su deseo, adquiere independencia, es, liberada del poder omnipotente de sus propios pensamientos. Eso sucede de regreso a la ciudad, “prismática, regular y normativa”, en el desconcierto de reconocer en su amante una independencia respecto del marido y de sus propios conocimientos: “Incertidumbre de que bailara con maestría y de que tuviera una vieja cicatriz operatoria en el abdomen” (122). Didi Huberman tiende un puente entre el aura bejaminiana, el inconsciente óptico, el siniestro freudiano y el doble: “El doble que siempre nos ‘mira’ de manera ‘singular’ (*einmalig*), única e impresionante, pero cuya misma singularidad se vuelve ‘extraña’ (*sonderbar*) por la virtualidad, aún más inquietante, de un poder de repetición y de una ‘vida’ del objeto independiente de la nuestra” (158).

Como las mujeres que no van al cine o la espectadora irónica de Mulder, hay en “Estrella doble” una atención a modos forzados de relación con la imagen y con el aparato cinematográfico. Lucy reivindica esa irrupción de inconsciente óptico de un modo equivalente a la aparición de la que es testigo el marido engañado en “El cinematógrafo”, con esta pareja que irrumpe en el espacio de la sala para exponer su propia huida, multiplicando ese fugaz momento feliz en otro sentido futuro, el de la traición y el engaño, el del descubrimiento. En “Estrella doble”, Lucy sostiene una propuesta aún más radical: la mirada generadora en el límite de lo que puede ser expresado, en el límite de la creación de otro, en el terreno del deseo y la convicción. Una alternativa a la relación sujeto-objeto o a una histeria bovarista:

¿Cómo iba a perderso en lo objetivo, lógica falaz, error de los sentidos? ¡Ilusión de los sosías!...No, no eran iguales; cuchillada en el abdomen, dicción, ligereza y alegría. Y no obstante, contra la empírica evidencia, se habían fundido—infrangible verdad de la intuición— así como en la luna redonda se ha fundido el pálido creciente. Prevalecía, único, Guillermo bien amado, lógica del corazón. (124)

## BIBLIOGRAFÍA

- Antonio, Arráiz. “El cinematógrafo”. *Avances de Hollywood: crítica cinematográfica en Latinoamérica 1915-1945*. Jason Borge. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005. 210.
- Arlt, Roberto. “Parecidos con artistas de cine”. *Notas sobre el cinematógrafo*. Buenos Aires: Simurg, 1997. 112-117.
- Baeza, Ana. *No ser más la bella muerta. Erotismo, sujeto y poesía en Delmira Agustini, Teresa Wilms Montt y Clara Lair*. Santiago de Chile: Universidad de Santiago de Chile, 2012.
- Ballarín, Pilar. “Educadoras”. *Historia de las mujeres en España y en América Latina III. Del siglo XIX a los umbrales del XX*. Isabel Morant, dir. Guadalupe Gomez-Ferrer, Gabriela Cano, Dora Barrancos y Asunción Lavrín, coords. Madrid: Cátedra, 2006. 505-522.
- Bazant, Milada. “Introducción general: Laura Méndez de Cuenca. Su herencia cultural”. *Laura Méndez de Cuenca. Su herencia cultural*. México D.F.: Siglo XXI, 2011. VII-XXVIII.
- Berger, John. *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2000.
- Bongers Wolfgang; María José Torrealba; Ximena Vergara. *Archivos y letrados. Escritos sobre cine en Chile: 1908-1940*. Santiago de Chile: Cuarto propio, 2011.
- Burch, Noël. *El tragaluz del infinito: contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Madrid: Cátedra, 1999.
- Bustillo Oro, Juan. Andrade, Jael, ed. *La penumbra inquieta*. México D.F.: Seminario de Edición Crítica de Textos, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- Colaizzi, Giulia. “Acto cinematográfico: género y texto filmico”. *Lectora: revista de dones i textualitat* 7 (2001): v-viii.
- Decante, Stéphanie. “Politiques du bovarysme en Amérique latine (1910-1960)”. *Fabula-LhT, n° 9, « Après le bovarysme »* (mars 2012). <<http://www.fabula.org/lht/9/decante.html>>. 30 juin 2014.
- Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 2011.
- Dijkstra, Bram. *Ídolos de perversidad*. Madrid: Debate, 1986.
- Doane, Mary-Ann. “Technology’s Body: Cinematic Vision in Modernity”. *Differences. A Journal of Feminist Cultural Studies* 5.2 (1993): 1-23.
- \_\_\_\_\_. “Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator”. *Screen* 74 25/3-4 (September-October 1982): 74-87.
- Domenella, Ana Rosa y Nora Pasternak. “Laura Méndez de Cuenca: espíritu positivista y sensibilidad romántica”. *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX*. México DF: El Colegio de México, 1997. 117-177.
- Franco, Jean. *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*. México D.F.: El Colegio de México, 1994.

- Gárate, Miriam. "Crítica y ficción en Quiroga". *Revista Iberoamericana* LXXIV/222 (enero-marzo 2008): 101-114.
- Garrido, Felipe (comp). *Luz y sombra. Los inicios del cine en la prensa de la ciudad de México*. México D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997.
- Gaultier, Jules de. *Le Bovarysme. Essai sur le pouvoir d'imaginer (1902)*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006.
- Gubern, Román. *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- Hansen, Miriam. "La flor azul en el paisaje tecnológico. Cine y experiencia en Walter Benjamin". *ARCHIVOS DE FILOSOFÍA* 6-7 (2011-2012): 311-363.
- Hutcheon, Linda. "Ironie, satire et parodie. Une approche pragmatique de l'ironie". *Poétique* 46 (Abril 1981).
- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Anthropos-UAM, 2010.
- Méndez de Cuenca, Laura (comp.) *Laura Méndez de Cuenca. Su herencia cultural. II Poesía, cuentos y miscelánea*. Roberto Sánchez Sánchez. México D.F.: Siglo XXI, 2011.
- Miquel, Angel. *Los exaltados. Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de México 1896-1929*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1992.
- Monsiváis, Carlos. *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- Mulder, Elisabeth. "La irónica espectadora". *Cine y literatura. Veinte narraciones*. Angel Miquel. México D.F.: UNAM, 2009.
- Mulvey, Laura. "Placer visual y cine narrativo". *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Brian Wallis. Madrid: Akal, 2001. 365-377.
- Noriega Hope, Carlos. "Che Ferrati, inventor". *El honor del ridículo*. Carlos Noriega Hope. México DF: Talleres Gráfico del Universal Ilustrado, 1924. 95-173.
- \_\_\_\_\_. *El mundo de las sombras. El cine por dentro y por fuera*. México D.F.: Ediciones Andrés Botas e Hijo, 1920.
- Purcell, Fernando. *¡De película! Hollywood y su impacto en Chile. 1910-1950*. Santiago de Chile: Taurus, 2012.
- Quiroga, Horacio. *Cuentos*. Selección y prólogo: Emir Rodríguez Monegal. Caracas: Editorial Ayacucho, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Todos los cuentos. Edición crítica, Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge*. Madrid: Archivos, 1996.
- Rancière, Jacques. *Politique de la littérature*. Paris: Galilée, 2007.
- Rios, Valeria de los. *Espectros de luz. Tecnologías visuales en la literatura latinoamericana*. Santiago: Cuarto propio, 2011.
- Rodríguez Pérsico, Adriana. *Relatos de época: una cartografía de América Latina: 1880-1920*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2008.

- Rosset, Clement. *Lo real: Tratado de la idiotez*. Valencia: Pre-textos, 2004.
- Salomone, Alicia. *Modernidad en otro tono. Escritura de mujeres latinoamericanas: 1920-1950*. Santiago de Chile: Cuarto propio, 2004.
- Sarlo, Beatriz. *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Norma, 2004.
- \_\_\_\_\_. *La imaginación técnica*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1992.
- Simmel, Georg. “La metrópolis y la vida mental”. *Bifurcaciones Año 2* (s.f.): <<http://www.bifurcaciones.cl/004/reserva.htm>>.
- Sotomayor, José Martínez. “Estrella doble”. *Cine y literatura. Veinte narraciones*. Angel Miquel. México D.F.: UNAM, 2009. 111-124.
- Utrera, Laura. “Tecnología y secularización en algunos relatos de Horacio Quiroga”. *Actas del VII Congreso Internacional Orbis Tertius* (2009). <<http://viicitclot.fahce.unlp.edu.ar/Members/spastormerlo/actas-del-vii-congreso-internacional-orbis-tertius/?searchterm=None>>.

